

STEPHAN KRAUSE

A kortárs líra testpoétikájáról

Ranga–Drawert–Somogyi

Was gewesen sein wird [Ami meg fog történni] (2014) című esszéjében a következőt írja a költő, Kurt Drawert:

Azokon a testeken, amelyek a mindenkori történelem részei, és bevonódtak a politika kontextusába, továbbra is ugyanúgy [...] áramlik át az izgalom, amely érzelmileg egyszer már betöltötte őket [...]. (DRAWERT 2015, 290.)¹

Ez a mondat mellékesnek tűnhet. Ám mégsem az. Poétikai értéke a testiség olyan lírai dimenzióiban fejeződik ki, amelyek (viszonylag) gyakran jellemzőek a kortárs (német nyelvű) lírára.

Jelen tanulmány a test poétikai megformálását, valamint a testiség lírai kifejezőmódjait vizsgálja meg három kortárs költő példaként választott szövegeiben. Elsőként Dana Ranga romániai születésű költőnő második, *Hauthaus* [Bórház] című, német nyelvű lírakötetében, amely 2016-ban jelent meg, és amely összesen tizenhat verset tartalmaz. Másodikként Kurt Drawert lírájában, nyilvánvalóan válogatott szövegkorpuszon. Még így is kimutatható viszont, hogy Drawert szövegei tulajdonképpen az első verseitől kezdve egészen a legújabb, *Der Körper meiner Zeit* [Az időm teste] (2016) című versciklusáig fontos poétikai státusszal ruházzák fel a testet, illetve az is, hogy a versei alapvető lírai-testpoétikai jelentésmódokat fejlesztenek ki. A két német nyelvű példát Somogyi Aranka *Testmértan* (2016) című kötete egészíti ki, amely alkalmas *tertium comparationis*-nak tartható, amennyiben e kötetben a test költői-művészi bemutatását Vincze Marian érzékenyen érzéki fényképei gazdagítják. A test lírai jellegét, amely a szövegekben fejeződik ki, így egy másik médiumban is árnyalja a kötet. Ezen túlmenően rámutat a szövegek képi tulajdonságaira is.

¹ „Ebenso [...] bleiben die Körper, die immer zu einer Historie gehören und politisch kontextuiert sind, von jener Erregung durchströmt, die sie einmal affektiv ausgefüllt hat [...].” – Ha nincs feltüntetve más forrás, a fordítások a továbbiakban a szerzőtől származnak – S. K.

Dana Ranga testpoétikájáról

Dana Ranga filmrendezőként és forgatókönyvíróként az *East Side Story* című filmjéért, illetve *Story* című dokumentumfilmjéért szerzett elismerést, kapott számos nemzetközi díjat. Első verseskötete *STOP (din pauzele lui Sisif)* [STOP (Szi-szüphosz szüneteiről)] (2005) címmel románul jelent meg, a másodikat – *Wasserbuch* (2011) – már német nyelven publikálta. A *Hauthaus* című a legújabb könyve, amelyben a test kortárs lírai poétikájának fontossága a test(részek) szemantikai potenciáljából ered, és a test, valamint a szervek egyszersmind a kötet szerkezeteként is működnek. E kötet szövegei azt is példázzák, hogyan kapcsolódik a lírai szövegek jelentéséhez a testiség jelentősége, illetve azt is, milyen mértékben befolyásolják a testiségre való vonatkozások a szöveg esztétikáját, s milyen esztétikai tapasztalatot teremtenek e „testszövegek”. Viszonylag indirektek és szubtilisek a politikai implikációk Ranga szövegeiben, míg tehát a közvetlen politikai referenciák aligha tűnnek lehetségesnek, addig épp maga a test fiziológiai működésének lírai megformálása hasonlítható egy politikai rendszerhez. A test nem válik tehát olyan szemantikai helyé, amelyen jól láthatóak lennének bizonyos politikai összefüggéseknek az emberekre vagy a társadalomra gyakorolt hatásai, azok káros következményei. Inkább a szövegekben azonosítható politikai szókincs okozza a test különös metaforizálódását. Mert ez a poetizált test nem hordoz nyomokat – szemben azzal, ahogy például Drawert szövegeiben jórészt megfigyelhető –, hanem Ranga lírája gyakran magát a test működ(tet)ését állítja párhuzamba a politikai rendek működ(tet)ésével. Szomatikus lírai esztétikának lehet tekinteni ezt a jelenséget, amely csak bizonyos értelemben foglalja magába az esztétizált test „(át)politizálását”.

Dana Ranga lírai szövegeiben feltűnő a nyelvi és denotatív precizitás, amely egyébként nem mond ellent a szövegek (alapvető) nyitottságának,² s igen jellemzőek a szövegekben található metaforicitás alakzatai. Egy expresszív testmetafora már maga a címszó – *Hauthaus* – belső asszonanciájában is kifejeződik, amelyben a fonológiai minimálpár hangsúlyozza az összetétel két tagjának szemantikai kötődését: a /haʊt/ és /haʊs/ csak a szerkezet végi mássalhangzóban különbözik, a felpattanó zárhang és a réshang közötti fonetikus oppozícióban. A metafora keletkezése tehát a két tag ilyenén összekapcsolásán alapul, s egyszerre használja ki a szemantikai különbséget és a kölcsönös részleges fonológiai-szemantikai tükröződést. Így tehát egy majdnem szimmetrikus szóképződményről van szó – a graféma és a fonéma szintjén. Az összetétel két tagja viszont alapvetően külön-

²Ranga *Wasserbuch* című könyvét tekintve hasonló poétikai vonásokra lesz figyelmes Berwald: „[...] fragmentary open-endedness that, far from suggesting solipsistic resignation, encourages and indeed requires the reader's energetic perceptive engagement, productive anger, and profound empathy” (BERWALD 2015, 276).

böző jelentésmezőből ered, így a szemantikai érintkezés pontja főképp az, hogy mindkettő egy olyan külső szervezetre utal, amely jelentősen eltakarja a belsejében működő szerkezetet, illetve belső teret. E külső „burok” funkciója ezenkívül, hogy megvédje azt, ami a belsejében van, valamint hogy bizonyos értelemben elhatárolja (valamennyire biztonságosan) a külvilágtól is. Ez az összetétel az emberi testet egy térbeli, teret alkotó formaként jelöli, amelyben maga a test „lakik” a (belső) szerveivel és láthatatlan, valamint részben feltárhatatlan működésével. E címszó egyszerre vonatkozik a verseskötet szövegének egészére és a borítón található (nyomtatott) címként mediálisan magára a könyvre is. E külső paratextus egyaránt része a szöveg és a könyv médiumának, amelynek segítségével, a metafora logikáját követve, szövegtestnek tekinthető maga a verseskötet is. A *Hauthaus* szó így a könyv külsejének és a belsejének összefüggésére vonatkozik. A könyv tizenhat szövegének címe különböző szervekre utal, párhuzamba állítva a könyv belsejét egy (poetizált) test belsejével. Az első globálisan ábrázolja a test felépítését, a többi tizenöt viszont testrészeket idéz fel: „Anatomie [anatómia], Herz [szív], Rücken [hát], Leber [máj], Eierstöcke [petefészek], Milz [lép], Hoden [here], Schilddrüse [pajzsmirigy], Lunge [tüdő], Bauch [has], Blase [húgyhólyag], Hirn [agy], Blinddarm [vakbél], Magen [gyomor], Auge [szem], Nieren [vesék]”. Az első cím szemantikailag annyiban tér el a többitől, hogy hiperonimaként működik a többi testrész megnevezéséhez viszonyítva. Azonban egyik megnevezés sem rendelkezik ugyanazzal a metaforikus potenciállal, amely a címadó szóösszetételre jellemző. Mégis meg kell említeni példának okáért a *Blinddarm* [Vakbél] című szöveget, mert ez a megnevezés önmagában metaforikus jellegű.³ A kötet címszavához viszonyítva mégis nyilvánvaló ennek (esztétikai) megkonstruáltsága, amely a vakbél szó esetében amúgy nem jellemző, mivel azt a köznyelvben is használják, illetve a metaforikus jellege nem is a lírai alkalmazásából ered, hanem egy korábbi megnevezési folyamat – azaz (tükör)fordítás – tárgya. Érdekes tehát a két metafora közötti különbség, amelynek a határvonala talán a bevett és az új vagy újonnan képzett metafora között húzódik.

A következőben az *Anatomie* [Anatómia] című és a *Blinddarm* [Vakbél] című vers lesz a jelen tanulmány értelmezésének tárgya. E szövegek testpoétikai jellegét vonja görcső alá, valamint az organikus és a politikai közötti poétikai és jelentést

³ Ennek az állításnak az alátámasztásához, vö. a *Blinddarm* szócikk alatti bejegyzést: „Frühneuhochdeutsche Lehnübersetzung von l. *colon* oder l. *intestinum caecum* n., das [...] aus griechischen Bezeichnungen [...] übersetzt ist. *Blind* hat hier [...] die Bedeutung 'ohne Ausgang'” (KLUGE 1989, 92). [A l. *colon* vagy a l. *intestinum caecum* n. kora újfelnémet tükörfordítása, amely [...] maga is a görögből származik. A *vak-* szó itt [...] 'kijárat nélkül-t' jelent.] A magyar szót tekintve vö. BENKŐ 1993, 1598.

teremtő „lírai szinapszisok” működését. Az *Anatomie* című prózavers⁴ nem a könyv címének variációja, mint ahogy az valószínűnek tűnhetne a két szó szemantikai terét tekintve. Mindkettő a test egészének, felépítésének egyik aspektusát látszik hangsúlyozni, holott a *Hauthaus*-ban a külső, védő és elhatároló testegész felfogására kerül a hangsúly, míg az *Anatomie* szó már a szaknyelvi jellege miatt is inkább a belsőt magában foglaló testfelépítést jelöli. A *Hauthaus* inkább a test egészének jelenségére utal, az *Anatomie* sokkal inkább a filigrán testen belüli kapcsolódásokat és a testrészek, valamint a szervek (együtt)működését jelzi. Az *Anatomie* című versének témája és a benne felvetett szituáció azonban még ettől a megkülönböztetéstől is eltér. Szembeötlő először is az emberi „test / nép szervekből” [„Körper / Volk aus Organen” (RANGA 2016, 7)] metaforizálás. A test és nép párhuzamba állítása itt valójában csak azért működőképes, mert a test ábrázolása épp nem a náci fajideológiából való „néptestet” [„Volkskörper”] látszik felidézni.⁵ Ismételten a test anatómiai és organikus funkciói kerülnek előtérbe egy különös módon képzett politika alapú metaforában, amelyben a test egy összetett entitáshoz hasonlít, illetve egy társadalmi „csoportosuláshoz”, amelynek a tagjai függnek egymástól. A test rendszeréről azonban alig lehet beszélni, mert a házban létező nép metaforája nem alapul olyan ábrázoláson, sem olyan leírásen, amelyet például Fritz Kahn híres *Der Körper als Industriepalast* [A test mint iparpalota] című ábrázolása mutat. Ám ez a test és gép közötti párhuzam inkább a 19. századból eredeztethető, amelynek a diskurzusában a test „ingerelhető gépként” [„reizbare Maschine” (SARASIN 2001)] jelenik meg. „Csupa életszerszámnak” [„lauter Lebenswerkzeug” (RANGA 2016, 7)] nevezi azonban enyhe technikai színezettel az *Anatomie* című szöveg a testet alakító szerveket. Az anatómiai ábrázolás ebben sokkal inkább az allúzió állapotában marad, mert a szöveg nem írja le a test funkcionális felépítését, hanem egy makroszkópos bonctanról szóló egyetemi kurzust visz színre, amelynek a végén „Anakatharsis” [anakatarzis] (RANGA 2016, 8) áll. Ez a jelenetet záró szó inkább ironikus allúzióként utal a dráma klasszikus befejező elemére, amelynek a lehetséges jelentését fel is erősíti az *Anatomie* szövege: egy takarítási jelenettel végződik ugyanis a vers. A szöveg tehát úgy tesz, mintha szó szerint kellene venni a katarzis szóban kifejtett tisztítás aktusát. Az erkölcsi s így a drámai kontextusra utaló jelentés tehát másodrendűvé válik, már azért is, mert a jelenet egy olyanfajta tisztítást mutat be, amely egyrészt (a gyomortartalom) kiürítés(e), másrészt pedig épp a tisztítás ellentettjének formájában jelenik meg. A szokatlan greccizmus – anakatarzis – mellé egymással összehangolt szerkezetben és egy (ma-

⁴ A műfaj Somogyi verseivel kapcsolatban is felmerül. A forma problémáihhoz lásd ANDRINGA (2007), valamint magyarul LENGYEL (2015, 191–302) és HERNÁDI (2012, 23–78), mindkettő Nemes Nagy Ágnes prózaverseire vonatkozóan.

⁵ Inkább az NDK-ban használt *Organ* szó jelentésére lehet gondolni (például *Organe der Volkspolizei* [a néprendőrség szervei]), ami tulajdonképpen a végrehajtó hatalom részeit jelentette.

gyarul vissza nem adható) belső asszonanciával összekötve kerül az „anakatarzis” kommentárjaként az „Erhabenes und Erbrochenes” [„a magasztos és a hányadék”] (RANGA 2016, 8). Ebben a kommentárszerű szerkezetben szó szerintivé válik tehát az az anakatarzis szóban rejlő ellentmondás, amelyből a felidézett bonctanóra *mise en scène*-jének kettős jellege fakad, a halál és a holttest valószínű magasztossága – a drámában és a tudományban egyaránt –, amelynek épp az ellentettje a diák gyomortartalmának kiürítése. Az *Anatomie* című szöveg így rájátszik az emberi test egyszerre érinthetetlen és csodálatos, *valamint* undorítóvá váló jellegére. A katarzis fogalma, amelyet a drámaértelmezésben alkalmaznak, elsősorban nem arra a tisztításra vonatkozik, amelyet a takarítással vagy felmosással kellene azonosítani. Sokkal inkább az erkölcsi „tisztításra” szokás gondolni, amelyet a színpadon bemutatott, magasztos, tragikus halál megtekintése vált ki a néző személyében. Ranga szövegében az asszonánszon alapuló szemantikai ellentétben (*Erhabenes* és *Erbrochenes* között) épp a valódi test bemutatása és az értelem kötődik össze oly módon, hogy ez a két elem tulajdonképpen elválaszthatatlannak tűnik, azonban e kettő csupán a szövegbeli, koordinatív, de mégis sorrendet alkotó szerkezetben áll „túl közel egymás mellett” [„zu nah beieinander”] (RANGA 2016, 8)]. A nyelvi jelölésmód viszont inkább elválasztja őket egymástól mediálisan, ami az orvostudományi szakterminológiából eredendő jelentéseket tekintve még erősebben érvényesülhet, mivel az majdnem kizárólag a denotatív pontosságon, valamint a denotatív monoszémián alapszik. Ranga *Anatomie* szövege épp ezt a szakmai denotatív precizitást veszi alapul, hogy észlelhetővé és hallhatóvá tegye e szavak és e (szak)fogalmak konnotatív hangterét. Jó példája ennek, ahogy az „Anomalien” [„anomáliák”] (RANGA 2016, 7) megemlítése szinte provokálja a következő sorban álló „missgebildete Laute”-t [„rendellenes hangok”-at] (RANGA 2016, 7), ennek joggal lehet olyan magyarázó funkciót tulajdonítani, ami, még ha a testi anomáliákra történő utalást nem is törli el, de felülírja azt egy lírai-fonológiai jelentéssel. Ez a metapoétikai utalás ráirányítja továbbá a figyelmet a vers hangzására és a grecizmusok viszonylag magas frekvenciájára. Az *Anatomie* című versben itt legfőképpen az {an-} vagy {a-} prefixummal kezdődő terminusokra kell gondolni, amelyek rendszeres ütemben fordulnak elő, néha épp egy appozíció formájában, és amelyek mintha szemantikailag ritmizálnák a szöveget. Ranga szövege ily módon még a szaknyelvi szókincsen keresztül is összekapcsolja a retorikát, illetve az irodalomtudomány szaknyelvét az orvostudományéval. Az említett grecizmusok úgy szövik át a verset, hogy nemcsak fonetikailag, de lexikálisan is megképezik a szöveg „perifériális idegrendszerét”. Már a címszótól kezdve harmonikusan ismétlődnek ezek a szavak, egyidejűleg kiemelve magát a hanganyagot is, amely által a test anatómiájára történő utalás révén létrejön maga a vers hangteste. Míg tartalmilag tehát az anatómiai szemléletre, illetve az anatómiai szemléletet gyakorló egyetemistákra utal az *Anatomie* című szöveg, ennek hanganyagán keresztül mintha egy olyan szövegtest is megképződne, amely – a nem kizárólag

– a testtel foglalkozó szakkifejezések lírai jellegét épp a test poetizálására fordítaná. Ezt fokozza, hogy a szövegtest egy átpolitizált testszöveg is egyben. Az általa bemutatott test egyszerre az anatómia tárgya és egy olyan hely vagy rendszer, amelynek leírására a politikától kölcsönzött kifejezéseket vagy politikai alapú metaforákat lehet használni: Ha „im Körper waltet Anarchie” [„a testben anarchia uralkodik”] (RANGA 2016, 8), akkor ez a sor ugyanúgy vonatkozik a bonctant tanulók orvosok, illetve orvostanhallgatók által felboncolt testekre, ahol éppen a boncolás során bomlik fel az a – valószínű – másik rend, amely az élő test funkcionalitására jellemző. Az említett „anarchia” azonban a maga hirtelenségével át is veszi az élő testtől az uralmat. Hiszen a szöveg arra is rámutat, hogy a bonctanórán az egyik diák számára a saját teste is uralhatatlanná válik. Az „anarchia” egyszerre jelzi a test feltárása utáni lehetséges rendetlenséget, és azt is, hogy ez a test kivonja magát a tulajdonosának uralma alól. Váratlanul és kalkulálhatatlanul következik be az a testi reakció – az egyik diák elhányja magát a bonctanórán –, amelynek a poétikai ábrázolása politikai színezetet is hordoz magában: mivel a testi reakció nem uralható, ennek anarchiként ábrázolása azt az uralkodási vákuumot idézi, amelynek szabálytalan szabályossága még akár „rendkívüli állapothoz”⁶ is hasonlítható: „uralomnélküliség a márványasztalok között” [„Herrschaftslosigkeit zwischen den Marmortischen”] (RANGA 2016, 8)]. A (saját) test feletti individuális uralom elvesztése – amely testet úgy ábrázolja, mint egy „szervekből álló népet” – párhuzamba állítható a politikai anarchiával. Az *Anatomie* című vers az emberi testet tehát szervezett rendszerként mutatja be, de ez a rendszer ugyanakkor ellenőrizhetlenné is válhat az emberi test, a holttest részletes anatómiai feltárásakor, amely folyamat anakatartikus reakciót vált(hat) ki. E kölcsönös hatás lírai ábrázolásában és poétikai színre vitelében rejlik a szöveg politikai diskurzivitása, amely nem egy konkrét társadalmi vagy történelmi, esetleg épp politikai esemény versbeli leírása, hanem a jelenet politikai jelentése elmondhatóságának gyakorlati megvalósulása.⁷

A *Blinddarm* című vers első két sora – „Wie viele sind / das Volk” (RANGA 2016, 49) [„Hány emberből áll / a nép”] – rájátszik még arra a jól ismert szlogenre is, amelyet a lipcsei „hétfői tüntetéseken”⁸ skandáltak: „Wir sind das Volk!” [„Mi vagyunk a nép!”]. Tekintettel azonban arra, hogy a proto- és kriptofasiszta

⁶ A fogalom Agamben jól ismert gondolkodásával is árnyalható, vö. AGAMBEN 2003, illetve angolul AGAMBEN 2005.

⁷ A *Wasserbuch* című kötetre vonatkozóan Berwald azt jegyzi meg, hogy „[i]t is one of the strenghts of *Wasserbuch*, as well as one of its perplexing qualities, that for the most part a continuous interpretive ambiguity [...] is sustained” (BERWALD 2015, 286).

⁸ 1989 őszén az NDK-ban az ellenzéki tüntetések hétfőnként zajlottak. Lipcse városa erről is lett híres. Itt volt például 1989. október 23-án (a magyar történelemre való vonatkozás nélkül) az egyik legnagyobb tüntetés, amelyen több mint 320 000 ember vonult ki a Lipcse belvárosát övező körútra, azt skandálva: „Wir sind das Volk!”

csoportok különböző német városokban úgyszólván perverz módon vették át és torzították el ezt a mondatot saját antidemokratikus céljaikhoz, a kezdő sorok egy igencsak kellemetlen politikai kontextust is érintenek. Ezeket az extratextuális és (lehetségesen) politikai kontextusokat a címben említett szerv tekintetében azzal a hittel is össze kell kapcsolni, hogy a vakbélnek állítólag nincs (szervi) funkciója a testben. Ez a perspektíva azonban, amelyet időközben már megcáfoltak, alaposan befolyásolja a vers jelentését, valamint a lehetséges politikai jelentőségét. Már csak azért is, mert a vers politikai olvasata épp azt a vulgáris vagy álortvostudományi toposzt zavarja meg, hogy az emberi testben a vakbél tulajdonképpen „felesleges”. A *coecum* metaforizálása, miszerint az egy „kihallgatási pince”, ahol „meteorizmus” van [„im Verhökeller herrscht Meteorismus” (RANGA 2016, 49)], azt leplezi le mindkét olvasatban, azaz az orvostudományban, valamint a politikaiban, hogy csupán egy félreértés a szerv „nem eredeti” bélként⁹ való alábecsülése. Ranga szövege e szervet azonban politikailag is olvasható metaforaként ábrázolja. A kép éppen ezt az állítólagos nemfunkcionalitást cáfolja meg azzal, ahogyan a vers a vakbél funkcionálisát és annak következményeit vázolja fel. A vakbél metaforája így tehát ugyanúgy ábrázolhatja a „politikai zsákutcát”, mint például az (alá- és fölérendeltségi) függőségi viszonyokat a politikai apparátusban vagy éppenséggel a politika és tőke közötti (szoros) összefüggéseket. A szöveg a vakbelet a „bolyhok központjaként” [„Zentrale der Zotten” (RANGA 2016, 49)] jelöli, így irányító funkciót is tulajdonítva ennek az állítólagos „haszontalan szervnek”. A szerv tradicionálisan elterjedt funkcionális alábecsülésében így benne rejlik a szemszög igencsak politikai veszélye. Egyik testrésznek vagy szervnek a politikára célzó poetizálhatóságát fejezi ki ezzel a szomatikus-szubtilis jellegű és igen szubtilis politikai folyamatokat ábrázoló metaforizálással, amelyeket egyaránt „hangsúlyosan” emel ki a szöveg. A Ranga lírájából fent értelmezett példák egyaránt tarthatóak a testszöveg és a politikai testszöveg változatainak, amelyekben felismerhetők a (test)poétikai megformálás módjai, valamint a testiség lírai kifejezőmódjai. Ranga szövegeiben a test a politikum metaforikus vagy metaforizálható helye. A test fizikai-anatómiai-neuronális alakja azonban nem egyfajta politikai *patiens*nek tartható, hanem egy olyan *agens*nek, amely alkalmas a politikai metaforikára. Ranga szövegei az emberi test fiziológiai-anatomikus alakját politikai és politizálható rendként vagy elrendezésként jelenítik meg, amelyeken keresztül a lírai testpoétika révén bemutatathatóvá válik a politika (kül)világa.

Drawert (következőkben tárgyalt) poétikáját figyelembe véve megkülönböztethető tehát a *testről* való (poétikai) beszéd és a (poétikailag) beszéltetett test (Ranga).

⁹ Vö. azzal, ahogyan Benkő besorolja a *vakbél* szót első tagjának jelentése szerint. Szerinte a *vak* jelentése 'nicht echt' ['nem eredeti'] (BENKŐ 1993, 1598).

Kurt Drawert testpoétikájáról

A második példa, Drawert lírája alapján érthetővé válik a kortárs német nyelvű lírának egy másik lényeges elképzelése a politikai testről. A test Drawertnél politikaként és a politika tárgyaként jelentős. Szövegei a test ábrázolása segítségével nem csupán illusztrálják a jelen politikai-szociális szituációját és jellegét, hanem ki is alakítják a jelen testét, ami Drawert legújabb, *Der Körper meiner Zeit*¹⁰ [Az időm teste] című verseskötetében is visszhangzik. A test válik a szöveg (esztétikai) tárgyává, és a szövegbeli lírai testleírás mintha egyszerre lenne deskripció, valamint az írásnak a testhez való hozzáillesztése. Drawert lírájában a test kitett a politikai, társadalmi és nem utolsósorban gazdasági hatalom gyakorlásának, ennek hatásainak és következményeinek, amelyek testileg válnak láthatóvá.

Kurt Drawert fent említett gondolata szerint jellemző a test(ek) fennmaradó érzelmi érintettsége, amely a történelem és a politika kiváltotta izgalom szomatikus jele.¹¹ Ez a mondat azért sem mellékes, mert itt Kurt Drawert olvasóként (autopoétikus szerepben) értelmezi a költő Kurt Drawertnek egy szövegét. Az esszé (*Was gewesen sein wird*) tartalmazza ennek reflexióját, valamint azt az állítást is, hogy az *X (Brighton Beach)* című versben, a *Matrix Amerika* (2010) című ciklus záró részletében azt olvashatja, amit még nem tudott a vers megírásának pillanatában.¹² A poétikai szövegek, folytatja Drawert, megváltoztatják az embereket, „mert [a szövegek] egyszerre rögzítenek és megformálnak valamit, reflexívek, valamint anticipatívák egyben” (DRAWERT 2015, 289).¹³ Ez a felfogás nem annyira a tartalma miatt figyelemre méltó, hanem a kontextusa miatt. Az említett értelmezésben egy művön belüli összefüggés bontakozik ki: Az *X (Brighton Beach)* című vers a *Mit Heine* [Heinével] (1996) című szöveghez kapcsolódik. Mindezen túl az esszé a *New York against the world* című New York-vers keletkezését ábrázolja. Drawert a *Zeitmitschriften* [Időjegyzetek] (1993) című esszégyűjteményében már az 1990-es évek elején reflektált arra, hogy a test a nyelvvel és szöveggel való összekapcsolódás helye, mint ahogy azt le is írja *Der Text und der Körper* [A szöveg és a test] című esszéjében: „A veszélyeztetés tere a nyelv volt, melynek alkotórészei túlléptek a test határvonalain, hogy beássák magukat a testbe, s hogy belülről változtassák meg azt” (DRAWERT 1993, 105).¹⁴ A nyelv és a nyelvi alkotások közvet-

¹⁰ E kötethez részletesebben lásd Peter GEIST (2017) jeles tanulmányát.

¹¹ Vö. DRAWERT 2015, 290.

¹² Kommentárként álljon itt Heiner Müller: „Én ezt akkor nem tudtam, csak leírtam; a szöveg többet tud, mint a szerzője.” [„Ich wußte das damals nicht, ich habe es nur beschrieben, der Text weiß mehr als der Autor.”] (Müller 2005, 202.)

¹³ „... weil sie erfassen und gestalten in gleicher Weise, reflexiv und antizipatorisch in einem sind.”

¹⁴ „Der Raum der Gefährdung war die Sprache, deren Bestandteile die Grenzlinie des Körpers überschritten, um sich in ihn einzugraben und von innen her zu verändern.”

len befolyása ezek szerint azt a potenciált teremti meg, amely az említett (testi) változtatás oka is. Feltűnő továbbá a fikcionalitás fokozata, amelyet Drawert olvasóként, de naplóíróként is köt az *X (Brighton Beach)* című vershez. Hasonlóképpen jellemző, hogy mindkét versben kölcsönösen kimutatja „az ismételt történelem meghaladhatatlanságát az abszolút időtartam pillanatában” (DRAWERT 2015, 291).¹⁵ Az említett két szöveg közötti konvergenciára azért érdemes felhívni a figyelmet, mert felismerhetővé teszi azt a tapasztalati momentumot, amely a test szerepét jelenti a (politikai-történelmi és esztétikai) tapasztalat médiumaként.

Drawert *Spiegelland. Ein deutscher Monolog* (1992) [Tükörország. Egy német monológ] című könyve egy verssel kezdődik, amelynek variációi alapján megmutatható, milyen mértékben bír poetológiai lényeggel és szemantikai *surplusszal* a test megemlézése Drawert lírai alkotásmódjában:

...doch
es muß eine Hinterlassenschaft geben,
die die Geschichte,
auf die ich selbst einmal, denn das Vergessen
wird über die Erinnerung herrschen,
zurückgreifen kann wie auf eine Sammlung
fotografierten Empfindens, und die die Geschichte,
denn das innere Land
wird eine verfallene Burg sein
und keinen Namen mehr haben und betreten sein
von dir als einem Fremden
mit anderer Sprache, erklärt.
(DRAWERT 1992, 8.)

...azonban
kell hogy legyen egy hagyaték,
amely a történelmet,
amelyre majd én is, mert a felejtés
fog az emlékezés felett uralkodni,
vissza tudok nyúlni, mint a lefényképezett érzékelés
gyűjteményére, és amely a történelmet,
mert a belső országot
romba dönt várrá lesz,
és nem lesz már neve se, és te behatolsz,
mint egy idegen
egy másik nyelvvel, magyarázza el.

1994-ben, az Uwe Johnson-díj átadása alkalmából tartott köszönőbeszédében újra, teljes hosszában idézi Drawert ezt a verset.¹⁶ A test poétikai jelentőségét tekintve azonban jellemző a következő változtatás a vers szövegében: a vers összes 1992 utáni közlésében a következő formában jelenik meg a harmadik sor: „die die Geschichte des Körpers” [„amely a test történelmének”] (DRAWERT 2011, 64). E változás¹⁷ révén először is a történelem, az emlékezés és a felejtés testi meg tapasztalása és elszenvedése emelkedik ki a versből, és a téma azóta mindvégig jelentős maradt Drawertnél, egészen a *Matrix Amerika* című ciklusig és a *Der Körper meiner Zeit* című kötetig. A versben a kiegészítés a „történelem” fogalmát részletezi, ami azonban a második megemlékezésénél (7. s.) nincs jelen. Ez egyrészt „a test történelmének” és „a történelmet” különbözteti meg egymástól, másrészt pedig mindkettő csakis nyomszerű maradványokhoz köthető. A test történelme így

¹⁵ „Unhintergebarkeit von wiederholter Geschichte im Augenblick der absoluten Dauer”.

¹⁶ Lásd DRAWERT 1996, 101 és 122; DRAWERT 2011, 64.

¹⁷ Ezenkívül csak a második versbe illesztette be az „es muß” után az *auch* szót (DRAWERT 2011, 64).

a megtapasztalt érzékelések és izgalmak összjátékaként jelenik meg, amelynek hagyatéka a poétikai szövegek által válik, szó szerinti értelemben, *megszólíthatóvá*. Amikor az olvasó Drawert (nyilvánosan) szóvá teszi saját megértését arra vonatkozóan, hogy szorosan összekötődik az *X (Brighton Beach)* című és a *Mit Heine* című vers, megmutatkozik az a „lefényképezett érzékelés” [„fotografierter Empfinden” (DRAWERT 1992, 8)], amelyet a vers is megnevez. A *történelem* fogalmának efféle kiélezett megközelítésében a test a történelem (mint emlékezés) receptorja, közvetítője és a hordozója is egyszerre. A test efféle státusza még akkor sem válik kérdésessé, ha feltételezhető, hogy az individuális emlékezés tartalmai abszolút veszélynek vannak kitéve a beszéd pillanatában, sőt e tartalmak teljesen el is tűnhetnek.

A Johnson-díj átadásakor elhangzott beszédbeli reflexiók tehát a nyelv és test közötti viszonyra is kitérnek, mint a többi között a hatalomra a „kis, gyarló országban” („kleine[s], hilfällige[s] Land” [DRAWERT 1996, 116]):

[...] megtanultak beszélni, de hallgatva odafigyelni nem. Ez az erősségük azonban a betegségük, és a betegség a betegség megtagadása. Mert a test az ellenségük, mint ahogy a való is ellenség, és a test meghaladásában rejlik számukra az örökkévalóság titka, valamint a hatalom jelzése. (DRAWERT 1996, 121.)¹⁸

A testiség alakjai, amelyeket Drawert (lírai) szövegeiben át- meg átszönek a történelmi és a társadalmi utalások, a modernség hiányait és hiányosságait jelölik. Ezek a szövegek átformálják bizonyos fenoméneknek, hétköznapi jelentéseknek, elcsépelt nyelvi formuláknak és azok már csak reflexszerűen azonosított jelentésének közvetlen bemutatását és tisztán látó diagnózisát. Ez nem csak azért sikerülhet, mert sűrűn találhatók olyan alkotórészek, amelyek a csillogó és az embereknek kevés kapaszkodót nyújtó valóságból kerültek át a szövegekbe. A poétikai eljárások azonban töréseket mutatnak a beszélő én instanciájában, a test(ek)ben és a szövegvalóságban.

Az *Unterwegs* című szöveg például a testtörténelem és a közölt történet közötti diszkrepanciára utal, úgy, mintha maga a test is eltűnne a közlés folyamatában:

Unterwegs dann wird die Geschichte,
die meinem Körper gehört,
zunehmend fremder vor der Geschichte,
die ich erzähle.
(DRAWERT 1996, 98.)

Útközben aztán a történelem,
amely a testem részévé vált,
egyre idegenebb lesz attól a történettől,
amelyet elmesélek.

¹⁸ „[...] sie haben reden, nicht aber zuhören gelernt. Diese ihre Stärke aber ist ihre Krankheit, und die Krankheit ist die Verweigerung von Krankheit. Denn der Körper ist ihnen der Feind, wie das Reale der Feind ist, und in der Überwindung des Körpers liegt für sie das Geheimnis der Ewigkeit verborgen und die Chiffre der Macht.”

Elidegenedik tehát a nyelvileg megalkotott valóságtól az a valóság, amely a testé, ami a saját történelmének (és történetének) helye. A többi versszak is alátámasztja ezt az énen belüli eltérést, amely azonos azzal az alapvető, politikailag-történelmileg befolyásolt testtapasztalattal, ami a *Revolten des Körpers* [A test lázadásai] című esszé tárgyát is képezi:

Keleten az volt az alapvető tapasztalatom, hogy meg kellett tagadni a testet (vagy elfojtani azt), ha az ember működni akart az ideológiai rendszerben, *mert a valóságot* (...s így a testet) *meg kellett szüntetni ahhoz, hogy fenntarthassuk az igényünket a valóság* (...és a test) tekintetében. (DRAWERT 1995, 25.)¹⁹

Az effajta perceptív pontosság jellemző a drawerti szövegekre, éspedig az idő belső összekapcsolásának diagnózisaként, amely felmerül többek között az *X (Brighton Beach)* című versben – „Amit azonban nem értek, / hogy miért látom a múltat / a jelenben / jövőként” (DRAWERT 2011, 263)²⁰ –, valamint szociális és történelmi relációk láttelekeként. Ezt a nézőpontot megtartva, jellemző továbbá a szövegekre, hogy a „hétköznapi duma” formuláit vetik fel, amelynek egyszerre nyilvánítják ki és ássák alá kényszeres pózolását. Ezt a mozzanatot csattanószerűen utánozza például a *Quiz* (2002) című vers, amelyben megmutatkozik a televízióban gyakran és tipikusan használt sztenogrammaszerű üres nyelv szétmorzsolódása. Hasonló módon leplezi le a *Fit for fun* (2002) című szöveg azt az idéetlenkedést, amivel rákényszerítik az emberekre azt a kapitalista-szomatikus *stylinget*, ami megint nem más, mint a szociális szegregáció megbélyegzése (vö. DRAWERT 2002, 20 és 81). Idekapcsolhatók továbbá a *Matrix Amerika* című ciklus testimágói is, amelyben New York „megverselése” nem dicséretként merül fel – „Nem, nem írok New Yorkról / New Yorkban” (DRAWERT 2011, 246)²¹ –, hanem inkább egyfajta város-tér-fóliaként. Míg a *Fit for fun* című vers az opportunista *entrainment*-t önszántából folytatott testpolitikaként mutatja be, amely egy egyszerre kemény, mégis szálnalmas testi tökéletesítést követ, a *Matrix Amerika* című ciklus inkább a (testi) nyomorultság képeire, valamint a kapitalizmus aszociális züllöttségére vet fényt a tükörfényes New York-i kulissza előtt.²² A test a későbbiekben még

¹⁹ „Mein(e) Grunderfahrung im Osten war die, den Körper verleugnen (oder verdrängen) zu müssen, wollte man im ideologischen System funktionieren, *denn die Wirklichkeit* (... und damit der Körper) *hatte abgeschafft sein müssen, um den Anspruch an Wirklichkeit* (... und an den Körper) *zu behaupten*.” (Kiemelések az eredetiben.)

²⁰ „Aber was ich nicht verstehe, / warum ich die Vergangenheit / in der Gegenwart / als Zukunft sehe.”

²¹ „Nein, ich schreibe nicht über New York / in New York”.

²² „Denn »höher, schneller, weiter« sind Attribute, die wie nichts sonst zu New York gehören, oder richtiger: zu einem Turbokapitalismus, wie er sich in keiner anderen Stadt des beginnen-

a pénzpiac metaforájává is válik, amely a szövegmátrixban a beteges veszélyeztetettség – fertőző gonorrhoeaként képzelve el a tőzsdei láncreakciókat – és „tőzsdei baszás a Wall Streeten” (DRAWERT 2011, 247)²³ között oszcillál. A testiség itt túllép a pusztá tematizáláson, és arra a „homo oeconomicusra” is utal, akiről azt írta Drawert, hogy ott ül „a pszichiáterénél”, akivel „elmagyaráztatja elveszett testének jeleit” (DRAWERT 1993, 112). A *Matrix Amerika* című ciklus az efféle eltűnést hangsúlyozza a kapitalista egyformaságban, mint például a *II (Die Mode. Der Schlachthof)* [II (A divat. A vágóhíd)] című versben, amely arra mutat rá, hogyan degradálódott az emberi test a hirdetés felületévé, és miképp takarja el a reklám teljes egészében az individuum testét (vö. DRAWERT 2011, 252). Ezen túlmutat a *VI (Fabriken)* [VI (Gyárak)] című vers, amely arról szól, miképp redukálódik az emberi test kirívó módon az eredeti nyersanyagára: az utcán azt mondja egy férfi, hogy jó pénzt hozott neki, amikor eladta az egyik veséjét, az ezért kapott összeget aztán hazaküldhette a családjának Sri Lankára. A férfi azonban nem elrettenteni akar, hanem másokat is ösztönző hangon adja elő a történetét. A reklámtáblát hordó ember esetében [*II (Die Mode. Der Schlachthof.)*] még visszafordítható a test pusztán materiális felfogása és használata. A *VI (Fabriken)* című vers viszont a szomatikus eldologiasodás (egyik) leginkább összezsugorodott fokozatát mutatja. Ezek a (materiális-testi) degradálódások nyilvánvalóan mondanak ellent a humán értékeknek, és a Drawert szövegeiben felvillantott jelenetek példaértékűek annak tekintetében, hogy az emberi test (kommerciális) leértékelése, lebecsülése és pusztá nyersanyaggá redukálása végeredményben az ember (szociális-erkölcsi) degradálását eredményezi. A *Matrix Amerika* című ciklusból vett példákban tehát még annak a folyamatnak a másik (árny)oldala is megmutatkozik, amit Drawert „a [még] tabuizált zónákba való beavatkozás[nak]” (DRAWERT 1995, 28)²⁴ nevezett, ahol szerinte „[alapvetően] nem a tabuk feloldódásáról van szó [...], hanem arról, hogy nemi szervként tennék közszemlére a testet” (DRAWERT 1995, 28).²⁵

E két pólus között főképp Drawert újabb szövegei helyezik el a testiség – társadalmi, politikai, kommerciális-szociális – szerepét, azaz a pusztá árura leegyszerűsített testi nyersanyag és az olcsón üres „kitettség” között. A test azonban mégis és továbbra is a történelem szomatikus instanciája marad. A testről való (poétikai-lírai) beszéd Drawert szövegeiben egy olyan nyelvet vesz igénybe, amely

den 20. Jahrhunderts so ungebremst herausgebildet hat.” [„Mert »magasabb, gyorsabb, messzibb« olyan attribútumok, amelyek New Yorkra jellemzőek, mint semmi más, vagyis helyesebb: egy turbókapitalizmusra, amely a kezdődő 20. század semelyik más városában fejlődött ki oly féktelenül.”] (DRAWERT 2015, 191.)

²³ „Börsenfick an der Wall Street”.

²⁴ „Eingriff in tabuisierte Restzonen”.

²⁵ „...[im Grunde geht es] nicht um Enttabuisierung [...], sondern um die Zurschaustellung des Körpers als ein Geschlecht”.

már nemcsak a test veszélyeztetését jelzi, de amelybe a test erőszakos eldologiasodása is beíródik. Drawert (test)szövegei poétikailag is kitartanak e mellett az üzenet mellett, s mindezt nem kényszerből teszik, sokkal inkább hatásos nyelvi precizitásukkal.

Somogyi Aranka (corpogeometriai) testpoétikájáról

Somogyi Aranka *Testmértan* című kötete a szerző első könyve.²⁶ Összesen negyvenkét prózaverset tartalmaz, a *letérdel* és a *fiat* című ciklusokra elosztva. Jelen elemzés harmadik része az e ciklusba sorolt (példaként kiválasztott) szöveg(ek)re koncentrál. A két ciklus közé és a kötet végére kerül még négy hosszabb és formailag a ciklusoktól lényegesen különböző vers, *Évszakok*, *Hajnal*, *vasárnap*, valamint *Sidi-bou-Said* címmel, ez utóbbi a kötet végén található. A ciklusba sorolt verses szövegeket összesen tíz fénykép kíséri (hat a *letérdel* ciklusban, négy a *fiat* ciklusban). Majdnem az összes fényképen látható egy meztelen női test valamely részlete, de a test egésze soha. Az egyetlen kivétel a *libabőr* című szöveg után közölt kép (SOMOGYI 2016, 33), amelyen egy hátulról felvett meztelen női alak látható, aki éppen lefelé megy egy csigalépcsőn. A fényképen a mozgásban lévő test látható, mert bár az alak csak elmosódottan észlelhető, a körülötte lévő tér (falak, lépcső) azonban éles. Nem igazán lehet több közvetlen tartalmi összefüggést találni a fényképek motívumai és a szövegekben teremtett jelenet(ek) között, mint azt, hogy mindkettő az emberi – a női – testet ábrázolja. A fényképek azonban nem kizárólag illusztráló funkcióval rendelkeznek, sokkal inkább a kötet címe fotográfiai értelmezésének kell őket tekinteni, mintha tehát a kötet nemcsak a test nyelvi és poétikai felmérését végezné el, hanem a test fényképbeli ábrázolását is a maga mediális közvetítésén keresztül. Két, egymással párhuzamos testpoétikai művet közöl tehát a *Testmértan* című kötet. Feltűnő, hogy a szövegek „címszavai” – a tartalomjegyzék ezeket tartalmazza – nem a paratextuális szöveg elejét foglalják el, hanem csak grafikailag emelkednek ki a vers egészéből, úgy, hogy bár materiálisan-vizuálisan észlelhetők, ám a szöveg akusztikai változatában már fel sem ismerhetők. Ez a poétikai választás egyrészt a szövegre irányítja rá a tekintetet és az olvasást, másrészt pedig a szövegek lehetséges jelentésein túl az emberi test, a testrészek és a testi reakciók, illetve állapotok és annak nyelvi megnevezései közötti viszonyra is utal. A *libabőr* című szöveg a beszélő (női) én szemszögéből azt ábrázolja az adott szituáció alapján, hogyan és miért is keletkezik a karján libabőr. A vers jellemző hangfekvése azáltal jöhet létre, hogy a címadó kulcsszó csupán a szöveg végén olvasható, amely pozíció a versben bemutatott jelenet(ek)ből adódik,

²⁶ A *fiat* című ciklusból három darab (*hideg*, *isa*, *rálapátolt*) előzőleg megjelent a *Holmiban* (SOMOGYI 2012).

és ami mintha betetőzné a jelenet enyhe – s alszövegében a női ént bántó – erotikájára vonatkozó fikcionalizált és poétikai-lírai emlékezést. Mert a vers szövege nem közvetlenül a buszban lezajló jelenetet ábrázolja, hanem a jelenetre való visszaemlékezés pillanatára vet fényt:

[...] tömeg a távolsági buszon kamaraerdőtől a móríczig három lány / kétszemélyes helyen az ülések közötti részen katonák pont mellettem / állt nem beszéltünk rajtam az a hát nélküli zöld-fehér trikó a karomhoz / ért valami kemény felülről beláthatott a kivágásomba nem szóltam / senkihez a lányok azt hitték rosszul vagyok pedig csak csukott szemmel / igyekeztem a vállamat minél közelebb tolni hirtelen megálltunk a / laktanya előtt leszálltak a katonák ahogy ezt írom feláll a karomon a szőr **libabőr** (SOMOGYI 2016, 32.)²⁷

Az emlékezés poétikai jellege a *cipő* című szövegben is kifejeződik, a (testi) fájdalomhoz kötődő emlékezést ábrázolva: „az első / körömcipőmet az endekából csempésztük át véresre törte a sarkamat / mire kigyalogoltam lipcse központjából a népek csatája emlékmű elé” (SOMOGYI 2016, 35).²⁸ Itt azonban a beszélő én identitása másnak, az anyjának az emlékezésére épül (és az ő emlékezése sem véglegesen „biztos”): „anyámtól / tudom milyen voltam ő az egyetlen aki emlékszik ha emlékszik” (SOMOGYI 2016, 35), nem a testi emlékezésnyom ellenében, hanem a kettő összekapcsolódását motiválva.

A *libabőr* című szöveg zárósorában található rím még inkább kiemeli a címszóval jelzett testi jelenséget és annak kettős jellegét (amelyre a rímelő szavak is utalnak). A libabőr olyan testi reakciót jellemez, amely a félelem és az (erotikus) izgalom között billegő neurogén szomatikus jele. A mozzanat e kettős jellegét éppen azért is ragadhatja meg Somogyi szövege, mert a testi és a nyelvi vagy feltehetőleg lelki (vagy képi) emlékezésnek a működését választja tárgyául. Ez az írásbeli, irodalmi – és a megírás jeleneteként egyben fikcionális – rögzítés, amelyet a szöveg a saját jelenléteként visz színre, nemcsak ezen emlékezés poétikai megnyilvánulásának számít, hanem a szöveg úgy is tesz, mintha a (saját) megírásának folyamata váltaná ki a testen érezhető és látható reakciót.

²⁷ Kiemelés az eredetiben.

²⁸ A fájdalomnak e poétikai-narratív ábrázolásában kifejeződik a fájdalom idekapcsolható általános jellege is, lásd például: „[Literatur] ist [...] an der Formierung des Körpergefühls beteiligt. Sie treibt den historischen Wandel des gefühlten Schmerzes mit voran. Insofern ist die Literatur konstitutiver Bestandteil einer Geschichte des Schmerzes.” (BORGARDS 2005, 696–697.) [„Az irodalomnak része van a testérzés megformálásában. Előremozdítva általa is az érzett fájdalom történelmi átváltozását. Az irodalom ennyiben a fájdalom történelmének alkotórésze.”] Lásd továbbá: „Ohne Bewußtsein seines Schmerzes kann ein Mensch nicht zum Menschen werden.” (GRUEN 2003, 218.) [„Fájdalmának tudatossága nélkül nem válhat emberré az ember.”]

Míg Ranga testszövegéről megállapítható, hogy a test jelenlétét beszélteti azáltal, hogy a megszemlélt test és az individuum teste közötti kritikus viszonyt mutatja be, és Drawertől, hogy a test nála az a fólia, amelyen társadalmi, történelmi és politikai összefüggések mutatkoznak meg, Somogyi testpoétikája a „mindennapi test” ábrázolására törekszik, amely a sokszor jelentéktelennek tartott, nem mindig látható, általában az őket átélő individuum által a megnyilvánulástól elzárt testi élményeket közelíti meg. Somogyi szövegeinek poétikai nyelve így a tapasztalás és az átélés folyamatait szólítja meg olyan lírai hangon, amely egyrészt a női nézőpontot tükrözi, másrészt a testi kifejezésmódot nem a nyelvi képben, a hasonlatban vagy a retorikai megalkotottságban találja meg, hanem a test(ek) és a világ közötti érintkezésben, azaz a kettő közötti kommunikációban. Somogyi lírai szövegei esztétikailag közelítik meg ezeket a momentumokat – ilyen értelemben is lényeges a versek és a fényképek közötti tematikai párhuzam –, amelyek egy szomatikus „prozódia” poétikai megformálásának és megírásának (megalkotott) kifejezései: „testünk van, amely – mint a testek általában – elkerülhetetlenül / árnyékot vet s ha megtagadjuk e testet, nem vagyunk többé / háromdimenziósak, hanem lapos és élettelen lények” (SOMOGYI 2016, 43).²⁹

A (bemutatott) kortárs irodalmi testpoétikák nyilvánvalóan kiragadott példaként szolgálnak. Lényeges azonban, hogy a testiség lírai megjelenése és a test irodalmi-esztétikai megszólaltatása több lehet annál, mint a test pusztá kifejezőeszközként történő alkalmazása, mivel a megvizsgált testi alakzatok bizonyos testképzeteken túl egyfajta – konkrétan kifejezett – testesztétikát is képesek kialakítani.

Bibliográfia

- AGAMBEN, Giorgio (2003), *Stato di eccezione. (Homo sacer 2.1)*, Torino, Bollati Boringhieri.
 AGAMBEN, Giorgio (2005), *State of Exception. (Homo sacer 2.1)*, translated by Kevin ATTELL, Chicago–London, University of Chicago Press.
 ANDRINGA, Els (2007), *Prosagedicht*, in Jan-Dirk MÜLLER (szerk.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3. kötet, Berlin et al., De Gruyter, 172–174.
 BENKŐ, Loránd (szerk.) (1993), *Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen*, 2 kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó.
 BERWALD, Olaf (2015), *The Ethics of Listening in Dana Ranga's Wasserbuch and Terézia Mora's Das Ungeheuer*, in Jill E. TWARK–Axel HILDEBRANDT (ed.), *Envisioning Social Justice in Contemporary German Culture*, Rochester NY, Camden House (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), 275–289.

²⁹ Kiemelés az eredetiben. – Nyilvánvaló itt a Drawert állításához való lehetséges kapcsolódás is, ami a valóság és a test közötti kapcsolatot hangsúlyozza, amely lényeges „az ideológiai rendszerben” (DRAWERT 1995, 25).

- BORGARDS, Roland (2005), *Schmerz*, in Bettina VON JAGOW–Florian STENGER (szerk.), *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 694–699.
- DRAWERT, Kurt (1992), *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- DRAWERT, Kurt (1993), *Der Text und der Körper*, in uő, *Haus ohne Menschen. Zeitmischriften*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 101–113.
- DRAWERT, Kurt (1995), *Revoluten des Körpers*, Stuttgart, Ed. Solitude.
- DRAWERT, Kurt (1996), *Wo es war. Gedichte*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- DRAWERT, Kurt (2002), *Frühjahrskollektion. Gedichte*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- DRAWERT, Kurt (2011), *Idylle, rückwärts*, München, Beck.
- DRAWERT, Kurt (2015), *Was gewesen sein wird. Eine Interpretation*, in uő, *Was gewesen sein wird. Essays 2004 bis 2014*, München, Beck, 287–291.
- GEIST, Peter (2017), *Linien im zersplitterten Glas. Zu Kurt Drawerts 'Der Körper meiner Zeit'*, in uő (szerk.), *Kurt Drawert*, München, text+kritik (text+kritik 213), 35–38.
- GRUEN, Arno (2003), *Der Fremde in uns*, München, dtv.
- HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás. Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Budapest, Szent István Társulat.
- KLUGE, Friedrich (1989), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22. kiadás, Berlin et al., De Gruyter.
- LENGYEL Valéria (2015), *Elfordított látóhatár. A poétikai tér Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Budapest, L'Harmattan.
- MÜLLER, Heiner (2005), *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, in uő, *Werke 9, Eine Autobiographie*, HÖRNIGK Frank (szerk.), Frankfurt/M., Suhrkamp.
- RANGA, Dana (2011), *Wasserbuch. Gedichte*, Berlin, Suhrkamp.
- RANGA, Dana (2016), *Hauthaus*, Berlin, Suhrkamp.
- SARASIN, Philipp (2001), *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- SOMOGYI Aranka (2012), *Testmértan. Részletek, Holmi*, 2012/8, 973–974.
- SOMOGYI Aranka (2016), *Testmértan. Versek. Vincze Marian fotóival*, Miskolc, Műút (Műút-könyvek, 022).